

« Un étranger professionnel »

Abdelkébir Khatibi

Études françaises, vol. 33, n° 1, 1997, p. 123-126.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036059ar>

DOI: 10.7202/036059ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Un étranger professionnel

ABDELKÉBIR KHATIBI

Nous sommes réunis aujourd'hui sous le signe de la littérature française à laquelle nous avons été historiquement destinés. Littérature qui a été à l'origine, je le rappelle, assez vite une sorte d'alliage entre un lexique latin, un lexique initial latin, et une syntaxe proprement française, proprement idiomatique et locale. C'est là une dualité, un agencement entre deux différences unifiées par la langue française ; c'est là son principe d'identité initial, dans lequel nous sommes inscrits avec nos langues, nos idiomes, nos civilisations. Dès lors, ce qu'on appelle francophonie ou francographie date et ne date pas, les deux à la fois, de l'époque coloniale et post-coloniale. Elle date de là c'est évident ; elle ne date pas de là pour des raisons que je viens de rappeler. C'est pourquoi la littérature dont nous portons aussi le nom a été contrainte par l'exercice de l'œuvre littéraire et son labeur à élargir le cadre de la langue française, depuis que ce monde francophone travaille. Quitte pour l'écrivain, quel qu'il soit, à y introduire des alliances avec d'autres idiomes, des ruptures, des noyaux de dissidence, de résistance, de telle façon que cette langue que nous parlons soit toujours capable de s'ouvrir à elle-même, de s'ouvrir à toute différence culturelle, religieuse, cognitive, comme l'ont fait si admirablement les poètes. Je cite Rimbaud, je cite Mallarmé et, plus près de nous, Michaux, inventeurs d'idiomes littéraires qu'on a à peine explorés. J'ai trouvé par hasard dans un livre de Nietzsche une phrase que je vous donne à méditer. Nietzsche dit, dans *Le Voyageur et son ombre*, cette phrase qui est la suite de ce que je viens de dire : « Le côté le plus faible de tout livre classique, c'est qu'il est trop écrit dans la langue maternelle de son auteur. » Je ne veux pas commenter cette phrase de Nietzsche, qui est lourde de sens pour tout le monde ici présent, mais j'aimerais simplement enchaîner en disant, à propos des poètes que j'ai cités mais aussi d'autres poètes francophones, que leur modernité est en devenir parce que tout poète authentique invente du futur, invente un fragment de civilisation. Tel est le

sens que je donne à une œuvre qui se construit au cours d'une vie. Vous voyez très vite qu'une œuvre ne se réduit pas à l'alibi du culturel, quelle que soit la culture impliquée. Une œuvre, et je parle de l'œuvre littéraire en acte, accueille, transforme les écarts entre les langues au profit de l'unité sensible d'un style. Permettez-moi simplement de vous renvoyer, sur ce point, à un essai qui s'appelle *Figures de l'étranger*, avec en sous-titre et en italique *dans la littérature française*. S'agissant aujourd'hui de témoignages personnels plus que d'analyses argumentées, je vais me référer, si vous permettez, à ma pratique d'écriture, à quelques exemples de ce tissage de mots, de langues et de graphie. Je vais sortir le premier fil de la trame : il s'agit de la traduction — c'est ainsi que je l'appelle — de la traduction en simultané que je fais mienne et que je mets en scène dans un roman qui s'appelle *Un été à Stockholm* et qui décrit la passion d'effacer les traces. Il s'agit donc de la traduction en simultané d'énoncés divers, — soit des mots arabes — de langue maternelle arabe — ou d'autres langues, des versets coraniques, des fragments de textes, des métaphores, des contes, des allégories, images-signes venant de ma civilisation de base ou d'autres civilisations qui m'intéressent. Étant admis que je pratique plus ou moins cinq langues, à savoir l'arabe, le français, l'anglais, l'espagnol, le suédois et quelques bribes d'un idiome qu'on appelle communément le berbère. Ces énoncés étrangers au français arrivent donc par association plus ou moins rapide et souple. Je les traduis, je les capte vite en évitant les néologismes trop faciles et les télescopages de mots dialectaux. Parfois je les traduis tels quels, mais rarement. Souvent je les transforme au gré de mes improvisations, de mon rythme. J'ai tendance plutôt, dans ce jeu, ce tissage des langues, à disséminer le lexique étranger dans le mouvement syntaxique. C'est la syntaxe qui est ma visée essentielle. Parfois je greffe des mots non français dans mon texte et rarement des néologismes. Kourouma a parlé de son rapport aux deux langues et de sa mythologie. Je connais bien son premier texte, qui m'intéresse parce qu'il touche à une problématique incontournable qui est l'ouverture du français à la multiplicité des cultures. Et je pense que dans son roman, dont on a beaucoup parlé, il y a en quelque sorte la réincarnation du malinké en français. De telle façon que son français à lui est le support, le substrat culturel de sa propre sensibilité, mais en même temps il se réincarne : c'est un esprit réincarné dans la langue française. Je ne sais pas si je suis fidèle à sa sensibilité, mais je le sens comme ça. En tout cas, j'ai toujours senti, pressenti qu'il y a dans cette pratique entre les langues toute une partition entre trois espaces-temps ou espaces-rythmes, je dirais, pour rester dans la syntaxe. Un espace traditionnellement français, créé en France, un autre espace qui fait

appel à d'autres langues et civilisations et un troisième espace intermédiaire, un lieu neutre, vacant, et qui reste à défricher toujours par l'œuvre. Je pense que l'œuvre de Beckett, mais il y en a d'autres, est une parfaite illustration de cet espace neutre, un neutre inventif et fertile en trouvailles, en surprises, en découvertes. Beckett écrivait en français et écrivait en anglais ; il se traduisait rarement et c'est normal, parce que sinon il aurait été dans une confusion difficile. Il a donc créé cet espace magnifique où il pouvait écrire sa troisième langue. Les greffes dont je parle, ou dont a parlé Kourouma à sa manière, ces greffes, transmissibles de langue à langue, se transforment si on injecte des mots étrangers au français dans un texte. Mais par qui est-il lu ? Ces mots, que deviennent-ils ? Comment transforment-ils le texte lui-même ? Quelle est leur dynamique propre, leur rayonnement, leur aura ? Le texte commence à rêver et on rêve avec ce texte. Trop de mots exotiques peuvent tuer le texte. Mais des mots qui soient strictement nécessaires dans la mise en forme du texte, ceux-là, ils ne peuvent que rayonner et la langue étrangère au français se trouve prise en charge dans sa force. Alors l'écrivain devient un traducteur de sa propre langue, de sa culture natale en français. C'est *ce* français que je parle ; *ce* français que j'écris. Grâce à cette traduction simultanée, à ce procédé de greffe mais aussi à une association, plus ou moins souterraine entre mots, entre fragments de mots, entre métaphores, j'enregistre sans réserves ce qui me revient de mémoire. J'ai un carnet de bord et c'est lui mon compagnon de route. Je suis alors un scribe, un scribe qui est en fait un enquêteur ; j'enquête sur ma mémoire des langues, et une mémoire active, en devenir. Une mémoire qui s'acharne sur l'effacement des traces et leur transformation, leur métamorphose. La mise en forme du texte est alors tissée sur l'élan mesuré du rythme que la syntaxe compose. La syntaxe est ma visée, ai-je dit, ma volupté, ma passion, ma fabrique d'usine, ma table d'écoute. Et comme dit ce poète lyrique magnifique Supervielle, « mon oublieuse mémoire ».

Si je fais ainsi l'éloge de la syntaxe, c'est qu'elle me permet de me capter moi-même en acte quand je travaille. De me capturer en tant que rythme, espacement, intensité de désir. La syntaxe élargit l'espace d'hospitalité où l'écrivain est reçu dans son propre texte comme un invité, à l'ombre du lecteur. À ce lecteur, à ce compagnon anonyme, il transmet quelque chose de très précieux : la vie. Il lui transmet un supplément de vie, matérielle et immatérielle. La blessure dont parle souvent l'écrivain est en même temps une greffe, un supplément de vie matérielle et immatérielle qu'il lègue aux autres.

Pour revenir à notre propos, il m'arrive ceci : quand trop de mots étrangers au français m'envahissent au moment où

j'écris, je me mets à traduire cet afflux sur plusieurs registres, si bien que dans ce cas-là, je ne donne que le texte visible du palimpseste. Pourquoi donc éviter de confondre les langues ? D'abord parce qu'un vrai bilingue ou un vrai multilingue passe une partie de son temps à séparer les langues et à les connaître dans leur propre originalité. La rencontre des langues doit être basée sur une pratique précise de ces langues. Sinon c'est la confusion : c'est des fragments en dérive de langues. Le vrai bilingue ou multilingue évite une confusion généralisée ; il évite la tour de Babel. Ensuite, la pratique de plusieurs langues est un grand risque, parfois même elle est un lieu infernal, une sorte de rage de désidentification. Il y a de nombreux exemples à donner ; beaucoup de textes témoignent de cette fureur. J'essaie d'opérer autrement, au-delà de la fureur des langues, au-delà de leur dénégation. J'essaie d'opérer, dans la mesure de mes moyens, en me concentrant sur une mise en forme graduelle, rythmique, unificatrice, un travail continu. Je cherche à doter la langue d'un rythme souple, ouvert, à distance entre la mémoire et l'oubli. Je cherche une plasticité capable d'accueillir tous les mots d'où qu'ils viennent quand je dors, quand je suis éveillé ou dans le pré-sommeil. Les mots et les rêves de mots qui m'habitent, me signifient, m'inventent au jour le jour. Peut-être en sachant que les puissances du silence sont cet espace de vie, la blessure de tout écrivain, quel qu'il soit, d'où qu'il vienne, dans n'importe quel temps : il y a une torsion de la vie, une blessure, sinon on ne comprendrait pas pourquoi ils travaillent tant. La blessure de tout écrivain, quel qu'il soit, est le signe-témoin de son destin. En sachant cela, en l'expérimentant, je me suis résolu définitivement à l'exorciser par l'art de vivre qui est une justification majeure de la littérature et de l'art. Et par un engagement, dans la langue et hors langue, dans le champ politique, social, et il y a pour moi des degrés différents mais une unité de travail et d'engagement sur plusieurs registres. Je suis donc un héritier de cette tradition si vénérable. Une expérience, mon expérience de la langue d'écriture tissée à une double, multiple langue m'a appris au moins ceci : toute œuvre réside, habite dans son unicité solitaire. À cette unicité si singulière, je donne depuis quelques années le nom d'étranger professionnel. Qu'est-ce qu'un étranger professionnel ? Je vous le demande.